

RECENZJE I OMÓWIENIA

Roma Sendyka

Montaż rzeczywistości – o *Pasażach* Waltera Benjamina¹

1.

Walter Benjamin pracował nad projektem związanym z Paryżem od roku 1927 do śmierci w 1940. Praca ta nigdy nie otrzymała ostatecznego kształtu: zespół starannie uporządkowanych notatek autor przekazał pracującemu w paryskiej Bibliothèque Nationale Georgesowi Bataille'owi tuż przed ucieczką z okupowanego Paryża. Droga pisarza zakończyła się w katalońskim Portbou, a jego spuścizna, zgodnie z wyrażoną ustnie ostatnią wolą, trafiła w roku 1947 przez Atlantyk do nowojorskiego archiwum Theodora W. Adorno. Do Europy Adorno wrócił w roku 1950 i wtedy też poinformował w artykule *Charakteristik Walter Benjamins*² o istnieniu tego zespołu tekstów. Apetyt czytelników zaostrzyło dodatkowo dwutomowe wydanie listów Benjamina³, w których temat „pracy o Paryżu” pojawił się wielokrotnie. *Pasaże* zostały przygotowane w opracowaniu Rolfa Tiedemanna jako piąty tom pism zebranych z 1982 roku. Jednak, gdy publikacja ta była już niemal gotowa, pojawiła się sensacyjna wiadomość: w lipcu 1981 roku Giorgio Agamben, szukając materiałów na temat Bataille'a w Bibliothèque Nationale, znalazł notatki z lat sześćdziesiątych o obecności depozytu Benjamina w zasobach biblioteki. Okazało się, że są to materiały do pracy o Baudelaire, przygotowywanej w latach trzydziestych. Materiały te – które Bataille najwyraźniej zapomniał wydobyć z archiwów w roku 1947 – nie zostały włączone do *Pasaży*, jak tłumaczy Tiedemann – z powodu ukończenia prac nad piątym tomem. Niekompletność *Pasaży* ma

¹ W. Benjamin, *Pasaże*, red. R. Tiedemann, przeł. I. Kania, posłowiem opatrzył Z. Bauman, Kraków 2005. Dalsze cytaty z tego wydania lokalizuję bezpośrednio w tekście, podając w nawiasie numer strony.

² „Die Neue Rundschau” 1950, nr 61.

³ W. Benjamin, *Briefe*, ed. G. Scholem, T.W. Adorno, Frankfurt am Main 1966.

też inny powód, tym razem bardziej hipotetyczny: otóż w trakcie prac redakcyjnych Tiedemann został poinformowany (a ujawnienie tej historii potrzebowało, doprawdy, niesłychanej ilości zbiegów okoliczności, które same w sobie tworzą zajmującą opowieść), że wciąż żyje osoba, która była przewodniczką Benjaminą podczas przeprawy przez Pireneje. Pani Fittko została poproszona o spisanie swoich wspomnień o Benjaminie. W jej (imponująco szczegółowej) relacji filozof został sportretowany jako postać obsesyjnie skoncentrowana na jednym imperatywie: ocaleniu czarnej teczki z zapiskami. Ślad owej teczki – według sprawozdania z poszukiwań Tiedemanna – urywa się w Figueras. Akta nr 249 z sądu miejskiego w Portbou (tzw. *expediente* sporządzone jako raport po tragicznej śmierci pisarza), do których być może dołączono teksty spisywane przez Benjaminą w roku 1940 w Marsylii⁴ – zaginęły.

Trzy dekady (licząc od powiadomienia w *Charakteristik Walter Benjamins*) oczekiwania na *Passagen-Werk*, cztery na *Paris, capitale du XIXe siècle: le Livre des Passages*, pięć na *The Arcades Project*⁵, pięć i pół na polskie *Pasaże* – fakty te w powiązaniu z rosnącym w ubiegłym stuleciu w postępie geometrycznym zainteresowaniem Benjaminem, którego kulminacyjnym punktem było obwołanie go jedną z najważniejszych postaci humanistyki dwudziestego wieku, uczyniły z *Pasaży* książkę-legendę. W pasjonującą opowieść przeistacza się też historia owej elitarnej publikacji: szkicowane powyżej dane można z łatwością przepisać (a owo balansowanie w pobliżu kultury masowej zapewne przypadłoby Benjaminowi do gustu) w filmowy scenariusz z głównego nurtu masowej produkcji. Do dyspozycji jest figura wnikliwego naukowca badającego zapomniane depozyty w paryskiej bibliotece, mroczny bibliotekarz o posępnej wyobraźni, cenny manuskrypt, ucieczka przed nazistami przez Pireneje, przemytnicy, tajemnicza czarna teczka i śmierć protagonisty w teatralnej scenerii zapomnianego portu (śmierć, która coraz wyraźniej zyskuje szczególny, mitologizowany wymiar⁶).

⁴ Benjamin w teczce N (2,4) zapowiada możliwość takiego *contre-Exposé* obmyślanego dla *Pasaży*, tekstu-zwieńczenia: „Jak pisałem tę pracę: krok po kroku, wykorzystując nastrożany przez przypadek bodaj najmniejszy punkt oparcia, zawsze jak ktoś wspinający się na niebezpieczne wysokości i ani na moment niemogący się obejrzeć, aby nie dostać zawrotu głowy (ale również i po to, aby zachować sobie na koniec całą potęgę dookolnej panoramy)” – (podkr. R.S.). Zob. W. Benjamin, *Pasaże*, s. 506.

⁵ Wersja francuska: *Paris, capitale du XIXe siècle: le Livre des Passages*, trad. par Jean Locoste, Paris 1989; wersja angielska: *The Arcades Project*, transl. by Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Cambridge 1999.

⁶ Większość wskazań wyszukiwarek internetowych na hasło „Portbou” prowadzi wprost do biografii Benjaminą, spisywanych przez jego wielbicieli i wyznawców. W miasteczku tym istnieje małe muzeum poświęcone pisarzowi, który jest najważniejszą osobistością miasta, reklamowaną z odpowiednią powagą przez tamtejsze centrum informacji turystycznej. W informatorach tego, leżącego na samym końcu Costa Brava, małego portu pisze się wprost, że jedynymi nieprzypadkowymi gośćmi w Portbou są „turyści filozoficzni”, szukający śladów Benjaminą. Dowodów fascynacji ostatnią drogą Benjaminą można szukać w pracach artystów: Francisco Abada *Endstation Portbou = La línea de Portbou: Hommage für Walter Benjamin: Videoinstallation* (Historisches Museum Frankfurt am Main 1991 oraz Daniego Karavana, autora poruszającej instalacji w Portbou, umiejscowionej naprzeciwko wejścia na cmentarz, na którym pochowano filozofa).

2.

Podobnie niepokojąca okazuje się także materialna strona tej publikacji: składają się na nią teksty nachodzące na siebie warstwami niczym zapisy palimpsestów, odbijające się od siebie echem, zawłaszczające tysiące głosów. Jeden z krytyków porównał tę konstrukcję – tu znów zostanie podjęty filmowy trop – do sceny z Wendersowskiego *Nieba nad Berlinem*, w której bohaterowie wkraczają do biblioteki, słysząc w niej niezliczone szepty dochodzące z książek. Jak trafne jest to skojarzenie, potwierdza najkrótsze możliwe wyliczenie składowych *Passagen-Werk*.

Publikacja ta obejmuje: dwie wersje *Exposé* – wstępnego zarysowania zamierzeń projektu (pisane w latach 1935 i 1939), dalej następuje ośmiuset-stronicowy zespół materiałów z teczek przygotowywanych przez Benjamina, numerowanych przez pisarza według precyzyjnego systemu: litera (symbol teczki) + kolejny numer wpisu. (By w pełni wyobrazić sobie strukturę *Pasaży*, trzeba wiedzieć, że kolejność teczek jest niechronologiczna: Benjamin układał je według tematów, nie daty założenia. Wpisy w teczkach są – najprawdopodobniej – chronologiczne). Z kolei redaktor zamieszcza pięćdziesięcio-stronicowy zespół *Pierwszych zapisków* z lat 1927–1929, których fragmenty czytelnik już zna z ich *późniejszej* wersji, ponieważ zostały one po części wprowadzone do teczek. Kolejny zespół tekstów to szkice powstałe na kanwie zgromadzonego materiału: tekst *Pasaże* (być może napisany wraz z Franzem Hesslem, z 1927 roku), *Paryskie pasaże II* – powrót do „eseju Hessla”, zbierający pomysły do redakcji planowanego w tym czasie eseju *Paryskie pasaże. Feeria dialektyczna*, podjęty w roku 1929. (Tekst ten drukowany jest bez niekompletnych i skreślonych zapisków – znanych już – jak tłumaczy tę decyzję Tiedemann – z *Zapisków i materiałów*). Trzeci w tej grupie jest esej zatytułowany *Pierścień Saturna albo nieco o konstrukcjach żelaznych* – nieukończony artykuł powstały u schyłku lat dwudziestych. Dalej następują materiały pominęte (numerację od 1 do 25 wprowadza redaktor), świadectwa o powstawaniu dzieła (zawierające głównie fragmenty korespondencji Benjamina), relacje świadków ucieczki pisarza z Francji i jego śmierci w Portbou oraz zestawienie części z ponad ośmiuset cytowanych w pracy tekstów.

Jeśli ta konstrukcja wydaje się skomplikowana, to dalszy opis sprawi, że będzie jeszcze mniej oczywista: w organizacji materiału *Passagen-Werk* redaktor posłużył się rozbudowanym systemem nawigującym pomiędzy rafami Benjaminowskiej spuścizny. Pokróćce przytoczę szczegóły: większą czcionką drukowane są refleksje i komentarze Benjamina, mniejszą cytaty i zapiski niekomentowane. W *Pierwszych zapiskach* natomiast mniejsza czcionka zarezerwowana jest dla fragmentów skreślonych. <X> ujęty w nawias ostrokatny oznacza „słowa nieodczytane”, jeśli lektura danego słowa jest niepewna, pojawia się znak <?>. W takim nawiasie umieszcza się też wszelkie komentarze redakcyjne. Natomiast tajemnicze dwa czarne kwadraty ■■ okalające słowa-hasła to odnośniki samego Benjamina, który w ten sposób sygnalizował, że dany wpis

odnosi się także do tematu innej teczki. Zapis pod notatką w formie [J 81 a, 1] to informacja samego autora, w formie <A°16> to notacja redakcyjna.

Żaden z przedstawionych w *Passagen-Werk* tekstów nie został ukończony przez Benjamina⁷: to nieskończone serie wycinków, układane przemienne z komentarzem, nieprzetrawione fakty oczekujące na włączenie ich w narracyjną opowieść. Trzeba mieć więc świadomość, że *Pasaże* to książka, której kształt (począwszy od tytułów po układ i kolejność tekstów) oraz wewnętrzne hierarchie (np. między cytatem a komentarzem, między językiem niemieckim a francuskim) są narzucone w wyniku prac redakcyjnych. To hipoteza nieosiągalnej już całości. Zgadywana jest także budowana w jej wnętrzu chronologia (teksty wcześniejsze następują tu często po późniejszych), ponadto nie można mówić o czasowym porządku zapisków, ani ich linearnym następstwie. Połączenia między poszczególnymi elementami *Passagen-Werk* tworzą jakość stereometryczną, cybernetyczno-hipertekstualną, fantastycznie wielopłaszczyznową, której słuszne modele musiałyby czerpać z teorii kłacza lub Berthesowskiej hyfologii. Trudno też znaleźć dla *Pasaży* jakąkolwiek pozytywną atrybucję gatunkową: jej wyróżnikiem staje się jakość negatywu, odwrócenia, agresywne odrzucanie wszelkich stanów „całości”, „określoności”, „skończoności”: jest to nieukończona, niebędąca jednolitym tekstem niehistoria, nietraktat, niekrytyka, etc., etc. To „prolegomena i paralipomena” – jak ironicznie prorokował ontologiczną przyszłość swojej pracy sam autor *Pasaży* – wstępy i skreślenia, a nieobecną pomiędzy nimi przestrzeń pozytywną zmuszony jest budować ktoś inny.

Czytanie *Pasaży*, recepcyjna strategia, staje się więc być może najważniejszym w tym kontekście problemem: Rolf Tiedemann radzi – a jego ogromne doświadczenie jako czytelnika Benjamina należy potraktować z uwagą – by Benjamina *studiować*, czytanie bowiem tego tekstu nie jest – jak sądzi redaktor tomu – możliwe. „Zwykła lektura – pisze – raczej nie odłoni nam zamysłu Benjamina” (s. 6). Studiowanie to powinno się odbywać pod dodatkowym warunkiem znajomości ukończonych publikacji pisarza z tego okresu, zwłaszcza *Dzieła sztuki w dobie reprodukcji technicznej i Tez historiozoficznych*. Totalność swego projektu recepcji Tiedemann ujawnia nieco dalej (s. 30), nakazując „lekturę wszystkich zapisków, sumienne przestudiowanie najdrobniejszego bodaj cytatu”: to bowiem warunek *sine qua non*, by zdobyć „pełne pojęcie o zamierzeniach Benjamina”. Być może jednak te nad wyraz wygórowane wymagania można uchylić, sięgając po świadectwo innego wnikliwego czytelnika pism autora *Pasaży*. Theodor W. Adorno w roku 1934 pisał o innej, znacznie mniej totalnie zakrojonej pracy pisarza: „żadną miarą się nie łudzę, że potrafię do końca zgłębić, czy też «ocenić» ten potężny «korpus»” (s. 1016). Istotnie, zespolenie ponad tysiąca stron tak szczególnego materiału wydaje się niemożliwe. „Korpus” jest „zbyt potężny”, linia przejścia – zale-

⁷ Nawet *Exposés* – teksty uważane za całościowe – są w gruncie rzeczy tak samo szkieletowe jak reszta materiału *Pasaży*. W wersji z 1935 roku znajdują się zawiązkowe zdania-plany na przyszłość, na przykład: „Dygresja o *art nouveau*” (s. 39), „Opis panoram Prévosta i Daguerre’a” (s. 36).

dwie naszkicowana, w dodatku kilkakrotnie i nigdy współbieżnie. Szczególna ponadto jest temporalna jakość tej pracy, z której warto zdać sobie sprawę. Między dwoma kolejnymi wpisami Benjamin do danej teczki istnieje nie-poddająca się rekonstrukcji (bo narracja, która powinna połączyć notatki, nie zostaje ujawniona) przestrzeń sensów – wypełniona lekturą, dyskusjami, rozmyślaniami, zdarzeniami biografii. Następstwo poszczególnych wypowiedzi, konieczne i oczywiste dla Benjamin, czytelnikowi redukującemu tę odległość do chwili lektury wydaje się rozdzielone przepaścią – to nieustanne czytelnicze *mise en abîme*.

Dodatkowym wyzwaniem jest język filozoficzny Benjamin – czerpiąc bardzo rzadko z profesjonalnego słownika, sięga po określenia pozornie łatwo zrozumiałe: *fantasmagoria*, *feeria*, *przebudzenie* i *zawłaszczanie*, przekształcając w pojęcia o charakterze filozoficznym: stworzony w ten sposób gotowy do przejęcia, jasny, jednocześnie zaś bardzo swoisty język w tym samym momencie uwodzi niecodziennością metafor i wywołuje gwałtowną potrzebę definicji. Znalezienie zasadności terminów, sensu zestawień kolejnych wpisów, kolejnych zdań w notatkach i kolejnych sentencjonalnych fraz z *Exposés* staje się zadaniem, wymagającym nakładu pracy (Tiedemannowskiego studiowania, Adorna zgłębiania). Tym samym czytelnik *Pasaży* nie może praktykować lektury uległej: jest zmuszony do wybierania, do sortowania, pamiętania, nawiązywania, wypełniania – koordynowania Benjaminowskiego materiału, kończenia tego, co ukończyć się nie pozwoli.

Paradoksalną substancję *Pasaży* kształtuje ponadto fakt wielorakiej jakości użytych do ich budowy składników: to – po pierwsze – prace Benjamin. Te pozytywne, zaakceptowane, ale i te – odrzucone, skreślone. To także ogromny zbiór „wycinków”, cytatów, fiszek: liczbę ich trudno nawet szacować. To także dialogi, jakie Benjamin prowadził z rozlicznymi korespondentami. Tu do komponentów *Passagen-Werk* miesza się coraz wyraźniej biografia pisarza i dołączają się kolejne, nie-Benjaminowskie głosy. Ujawniona w finale opowieść Lisy Fittko to nie tylko otwarcie na możliwość uzupełnienia *Pasaży* tekstem zagubionym, hipotetycznym, lecz także mocny, biograficzny akord, tyleż zamykający, co powtórnie otwierający książkę. To także komentarze i wstęp redaktora (wpływowy tekst Tiedemanna, zatytułowany *Dialektyka w zatrzymaniu*, ustanowił bardzo istotny punkt odniesienia dla studiów nad pracą Benjamin), poza tym – to swoista graficzna nawigacja, uzupełniana w wydaniach angielskim i francuskim indeksem osób (wielka szkoda⁸, że brak go w polskim wydaniu!), bywa, że połączonym z mikrobiografiami wymie-

⁸ Jak dotąd, nie powstało pełne krytyczne wydanie *Pasaży*: trudno sobie nawet wyobrazić zakres koniecznych prac, liczba przypisów wydaje się potencjalnie nieskończona (dla przykładu – ile potrzebowałoby ich zdanie: „W *Trottoir de la rue des Martyrs* napotykamy w charakterze cytatów mnóstwo opisów ilustracji Gavarniego, nie widzimy jednak ani jednej wzmianki o Guy-sie”?)... *Pasaże* domagają się też materiałów ilustracyjnych, które zresztą pojawiały się w wydaniach angielskim i francuskim: Benjamin pisze bowiem o pasażach, które już zamknięto, o panoramach, których nie widzieliśmy, o dagerotypach, których nie umiemy już sobie wyobrazić.

nianych tam postaci (tłumaczenie angielskie). To, co otrzymujemy więc jako *Pasaże* Waltera Benjamina to, po pierwsze, *work in progress* – coś nieukończzonego i otwartego, potencjalnego i prowokującego, w sposób ostateczny żądającego od czytelnika aktywności i działań: działań tak radykalnych, że obejmie on pozycję głównej osoby dysponującej tekstem. Potencjalność ową podkreśla – co trzeba zaakcentować – tytuł pracy, ustalony przez redaktora niemieckiej wersji jako *Passagen-Werk*, *Projekt-Pasaże*. (Pominięcie w polskim tłumaczeniu tytułu jego istotnej części obiecuje coś, czego ta publikacja nie może, i nie chce dotrzymać). Po drugie – to konglomerat głosów, których Benjamin jest nie tyle twórcą, ile *prowokatorem*: bezpośrednio lub pośrednio w działaniach redaktorów, komentatorów, korespondentów i czytelnika organizuje przestrzeń *Pasaży*, nie będąc w żadnej mierze kimś, kogo można by określić tradycyjnym mianem *autora*.

3.

Tak jak niejednorodny był materiał *Pasaży*, tak samo zmienne były tempo i zakres pracy nad nimi: początkowo (1927) miał być to jedynie krótki esej przygotowany wspólnie z Franzem Hesslem, wpisujący się zapewne w Benjaminowską obserwację metropolii (w roku 1924 pisał o Neapolu, trzy lata później o Moskwie, w 1928 roku tematem stała się Marsylia, w 1936 opisie Berlin), formalnie kontynuujący *Ulicę jednokierunkową*. Projekt ten poszerzył nieco swe rozmiary i przez dwa kolejne lata Benjamin pracował nad większym (liryczno-etnologicznym, jak komentuje to Tiedemann) esejem zatytułowanym *Pasaże paryskie. Feeria dialektyczna*. Pierwsze zapiski z tego okresu to swoisty katalog tematów metonimicznie charakteryzujących nowoczesne miasto: ośrodkiem zainteresowania pisarza były wnętrza mieszkalne, ulice, domy towarowe, panoramy, wystawy światowe, oświetlenie, moda, kolekcjonerstwo, reklama, prostytutka, nuda, panopticon, diorama, kalejdoskop, powieść detektywistyczna, gabinet luster. Początkowo – jak domyśla się Tiedemann – było jedynie kilka teczek, odpowiadających paragrafom *Exposé*, później kaskada kolejnych rejestrów ujawniła dyspersyjną dynamikę tej pracy. Sam pisarz relacjonował „prahistorię *Pasaży*” następująco (list do Adorna z 1935 roku, s. 1028–1029):

U jej początków jest Aragon, jego *Wieśniak paryski*, z którego wieczorem, w łóżku, potrafiłem przeczytać nie więcej niż kilka stron, bo serce zaczynało mi bić tak mocno, że wypuszczałem książkę z rąk. [...] Potem przyszły lata berlińskie, w których najlepsza część mej przyjaźni z Hesslem karmiła się treścią projektu *Pasaży* w trakcie niezliczonych rozmów. W owych czasach narodził się podtytuł (dziś już nieaktualny) *Eine dialektische Feerie* [Feeria dialektyczna]. Wskazuje on na rapsodyczny charakter prezentacji, jaka chodziła mi wówczas po głowie [...]. Ta romantyczna forma została przewyciężona w *raccourci* rozwoju, jednak o innej

nie miałem wtedy – i jeszcze przez wiele lat – najmniejszego pojęcia. [...] Mnie, jak pan wie, chodzi przede wszystkim o „prahistorię XIX wieku”.

Dyrektorowi Bibliothèque Nationale⁹ opisywał swój projekt jeszcze bardziej jednoznacznie (1935 rok, s. 1043):

Osiem lat temu [...] rozpocząłem studia do książki mającej za przedmiot ducha XIX wieku. Będzie ona nosić tytuł *Paryż, stolica XIX wieku*, ma zaś pełnić rolę *pendant* do mego studium o wieku XVII, które ukazało się w Niemczech pod tytułem *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Tamten esej odnosił się do literatury, tematyczną zaś podstawą nowej książki są, z jednej strony, nowe formy przemysłu i handlu, z drugiej – polityki i obyczajowości paryskiej.

Benjamin wielokrotnie formułował zamysł *Pasaży*, legalizując tym aktem odmienne odczytania tekstu: będzie on więc swoistą historią sztuki dziewiętnastego wieku, materialną filozofią dziewiętnastego stulecia, prezentacją dialektycznej metody materializmu historycznego, analizą pojęcia nowoczesności w kontekście przeszłości, portretem Paryża, antropologią metropolii w dobie rozwiniętego kapitalizmu: istotnie, jak mawiają krytycy – Benjaminów jest wielu. Ważne wydaje się natomiast to, że owe niezbędne oznajmienia (Benjamina) i strategie (krytyków) są jednocześnie częścią/możliwością tego samego tekstu i tym samym wszystkie naraz są obowiązujące. Stereometryczna konstrukcja *Passagen-Werk* domaga się podobnie wyprofilowanej stereometrycznej lektury: odpowiedniej dla „formy przestrzennej”, nieliniowej, pozbawionej obowiązującej zasady czasowego następstwa elementów.

Najbardziej narzucającą się metodą odczytania zamiaru filozofa wobec projektu *Pasaży* jest podążenie za tematycznym jądrem ujawnionym w tytule: pasaże, arkady handlowe byłyby emblematycznym zjawiskiem nowoczesnej stolicy, na którego przykładzie krytyk obserwuje transformacje kultury w formę będącą alegorią nowoczesności. W teczce N (bogatej w autotematyczne komentarze) Benjamin notował:

Analizuję mianowicie źródło kształtowania się i przemian paryskich pasaży od samych ich początków aż do schyłku, uchwytując je poprzez fakty ekonomiczne. Ale fakty te [...] mocą własnej dynamiki rozwojowej (trafniej byłoby tu mówić o „odwijaniu się”) wyłaniają z siebie ciąg konkretnych, historycznych form pasaży, tak jak z liścia wyłania się stopniowo całe bogactwo empirycznego świata roślin (N 2a,4, s. 508).

Owa ekonomiczno-biologiczna metafora pozwala rozumieć pasaż jako metonimię świata w połowie dziewiętnastego wieku, metonimię „progresywną” – ujawniającą bowiem w „przeszłości” to, co stanie się codziennością kultury w dwudziestym wieku. Pasaż staje się metaforą organizującą – formą, wokół której akumulują się społeczne, kulturowe, polityczne i naukowe problemy, sygnalizowane przez kolejne emblematy – wynalazki dziewiętnastowiecznej

⁹ W liście z prośbą o udostępnienie materiałów z działu nazywanego „piekłem” – zawierającego m.in. pornografię.

kultury masowej, „snu zbiorowości”: ogrody zimowe, panoramy, fabryki, gabinety figur woskowych, kasyna. Praca Benjamina staje się tym sposobem aktem tekstualnej rekonstrukcji Paryża II Cesarstwa: przestrzeń miasta jest bowiem nieustannie semiotyzowana: znaki, słowa, gesty, przedmioty są niezmiennie funkcją znaczenia: jego eksponentem (metodą synekdochy, *pars pro toto*) lub przemieszczeniem (alegorią).

Szczególna jest również metoda doświadczania metropolii: jest to miasto zwiedzane pieszo, osobiście, samotnie. Brak tu szerokiej perspektywy bulwarów i przepastnych alei: żadnych scen rodzajowych, panoramy miasta, pejzażu otwartej przestrzeni, nastroju – to Paryż stanowczo różny od utrwalonego w malarstwie francuskich symbolistów i impresjonistów. Paryż jest opisywany jak wnętrze burżuazyjnego domu mieszkalnego – ogniskowa soczewki jest nadzwyczaj krótka. Jednocześnie to miasto „wywrócone na nice”, obserwowane „od spodu”: wiele jest w *Pasażach* sytuacji, gdy zewnętrzne okazuje się wnętrzem, odbija, naśladuje wnętrze – jak choćby sygnalizowana tytułem konstrukcja arkady handlowej. Owa nieustanna mimikra przestrzeni zewnętrznych i wewnętrznych, to „wywracanie na lewą stronę” potrzebne jest, by identyfikować mechanizmy kultury, będące szwem łączącym różne rodzaje materii. Na owych spojeniach znaczących substancję codzienności ujawnia się to, co do niej nie zostało włączone, co było jedynie potencjalne. Benjaminowskie „komentowanie rzeczywistości”, „objaśnianie szczegółów” (N 2,1, s. 506) to bezkompromisowe indagowanie kultury oficjalnej, oczywiście, znanej w poszukiwaniu tych elementów, które ją współtworzą, jakkolwiek są przez nią spychane do pozycji podporządkowanej, represjonowanej, stając się jej – kontrpropozycją, a jednocześnie – podstawą, z której wyrośnie przyszły jej wariant.

Pasaż, oprócz metafory odwrócenia, nowoczesnego w swym charakterze aktu tworzenia/wykorzystania tego, co niskie i przypadkowe w miejsce analizy elementów „kulturowo eksponowanych”, aktywizuje również metaforę progu, przejścia: miasto staje się tym, co pomiędzy: prywatnym a publicznym, starym i nowym, śnionym i przeżywanym na jawie, nieświadomym i świadomym, wnętrzem i zewnątrz, przeszłością i przyszłością. Przestrzeń ta ma swoich mieszkańców: to *flâneur* (teczka M), kolekcjoner (teczka H), snob, dandys, hazardzista, prostytutka (teczka O) – dialektyczne postaci zamieszkujące ów fantasmagoryczny świat, spośród których *flâneur* stał się najbardziej znany. Egzemplarycznym przykładem jednostki zamieszkującej ową przestrzeń *in-between, entre* jest Charles Baudelaire, dołączają do niego w wielu miejscach także Edgar A. Poe i Marcel Proust: są typowymi jej przedstawicielami, budują z jej właściwości swą sztukę, będąc jednocześnie tej rzeczywistości przenikliwymi krytykami.

Owo odwrócenie hierarchii ważności dowodów, odwrócenie metody analizy jest dla Benjamina bardzo istotne:

Chodzi tutaj [...] o oddanie całej epoki w sposób maksymalnie konkretny, poprzez to, co tam od czasu do czasu przejawia się w jakiejś dziecięcej zabawie,

w jakimś budynku czy życiowej sytuacji. Jest to przedsięwzięcie zuchwałe, zapierające dech w piersi... (z listu do G. Scholema, 1929 rok, s. 994).

Konkret uniemożliwia uogólnienie, zamyka drogę do dyskursu interpretującego, wymuszając w dodatku swoistą strategię prezentacji. Metodologiczny zamysł autora *Pasaży* (tak jak to odczytywał Adorno) polegał bowiem na tym, by strategia zapisu odpowiadała przedmiotowi studium: stąd rezygnacja z formy ujmującej tezy wprost – sens ma się pojawiać w wyniku wstrząsu po lekturze zestawianych prowokująco cytatów. Benjamin zaś tłumaczył się tak:

Metoda tej pracy: literacki montaż. Nie mam nic do powiedzenia; tylko do pokazania. Niczego, co wartościowe, nie kradnę; nie przywłaszczam sobie także żadnego wyrafinowanego sformułowania. Tylko łachmany i odpadki, ale nie po to, by je zinwentaryzować, lecz by oddać im sprawiedliwość w jedyny możliwy sposób – wykorzystując je (N 1a, 8, s. 505–506).

Pasażowa narracja o dziewiętnastym stuleciu prowadzona jest więc metodą montażu, choć równie dobrze można by powiedzieć – cięć pomiędzy osobnymi scenami, organizowanymi wokół specyficznych miejsc, aktywności społecznych, zachowań i egzemplifikujących zjawisko postaci. Wyabstrahowane tak elementy wzajemnie się oświetlają i warunkują. W *Exposé* z 1939 roku te wielostopniowe związki ułożone są z zachowaniem reguły trójdzielnej konstrukcji podrozdziałów, realizującej zasady krytyki dialektycznej, a dokładniej Benjaminowskiej teorii „obrazu dialektycznego”. Formalnie więc metodologia *Passagen-Werk* to tryb zestawiania osobnych, a jednocześnie „równoległych” przestrzeni złożonych z doświadczeń (osobistych, społecznych, politycznych, estetycznych), orkiestrowanych w doświadczenie literackie metodą nagłego, szokująco zmiennego montażu fragmentów notowanych w różnej formie (i w różnych językach) w literacki *patchwork*. Rolę łącznika między częściami esejów stanowi nie tyle logika wyvodu, ile „poetycka kondensacja” spokrewniająca obrazy i zdarzenia, uniemożliwiająca jednocześnie jakąkolwiek ostateczną i pewną stabilizację dyskursywnej warstwy tekstu. Ogromna skala przedsięwzięcia *Pasaży* osiągana jest trybem miniaturowych traktatów, budowanych ze zdań skondensowanych czasem do aforyzmu. W tym sensie, performatywnie, praca Benjamina staje się także pasażem – sens rodzi się w tym, co pomiędzy: w przestrzeni pomiędzy gnomicznymi zdaniami *Passagen-Werk*, pomiędzy cytatami a komentarzami, pomiędzy głosami, pomiędzy językami. Kształt tej pracy zdaje się nie przypominać niczego, co znamy – studium Benjamina wykracza poza tradycję „książki”, konstruuje się siłą swych wewnętrznych nateżeń w kształt książki przyszłości, czerpiącej z rozlicznych jej tradycji, unikającej jednak ostatecznie jakiegokolwiek finalnej determinacji.